

Hollywood
y la
Guerra contra el Terror

Antonio José Navarro

Hollywood y la Guerra contra el Terror

Director de la colección: Jenaro Talens

1.^a edición, 2021

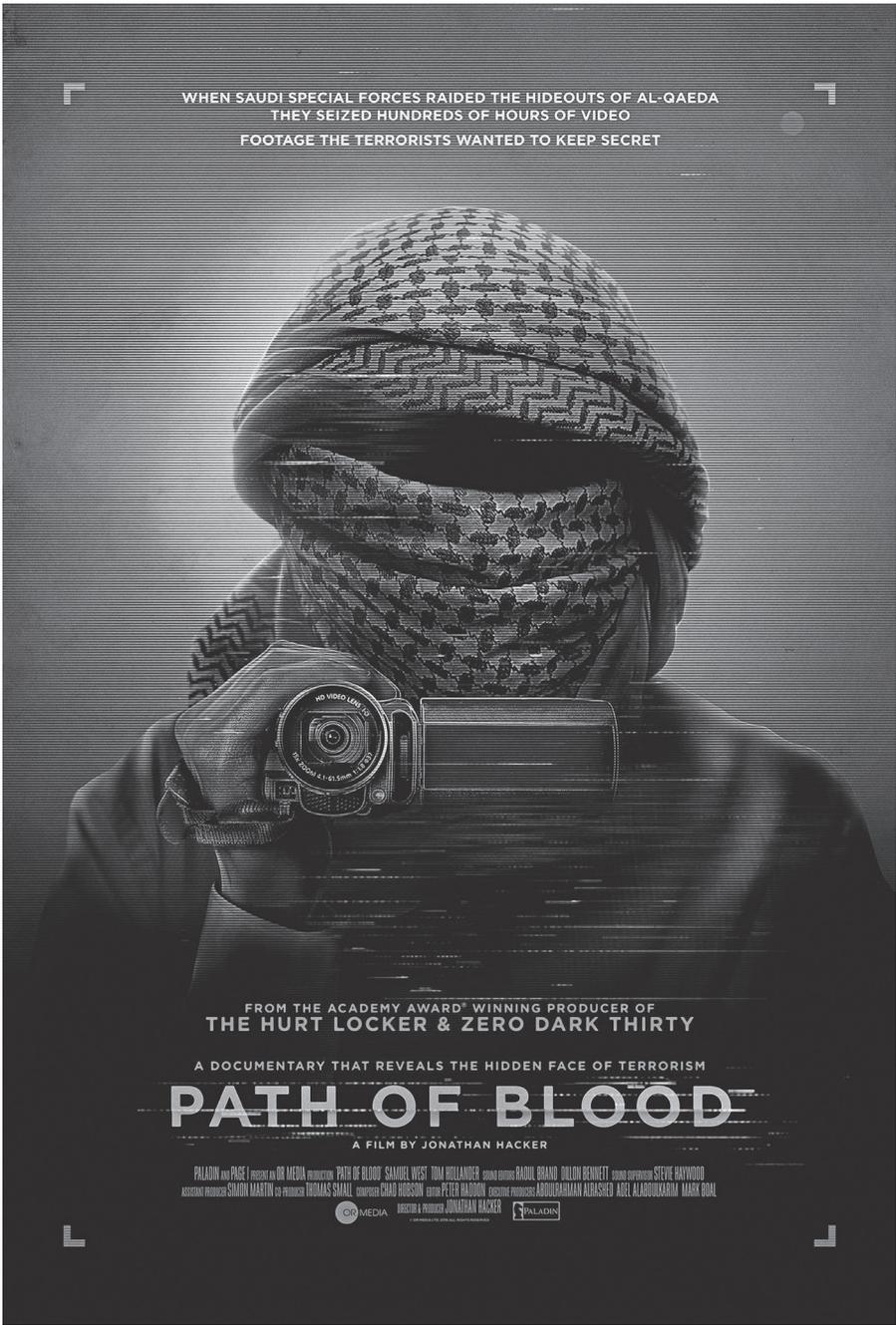
Ilustración de cubierta: Fotograma del documental *From War to Wisdom*,
de Daniel R. Collins y Josh Hisle, 2017

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Antonio José Navarro, 2021
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 16.731-2021
I.S.B.N.: 978-84-376-4306-9
Printed in Spain

In memoriam,
a Ramon Freixas (1957-2018),
crítico y ensayista cinematográfico,
magnífico profesional y gran amigo



[1] La cámara, la imagen fílmica como arma del yihadista. El alegórico póster del documental *Path of Blood* (Jonathan Hacker, 2018).

Introducción

1

La guerra es sufrimiento, atrocidad, muerte. Los soldados fallecen de forma espantosa: quemados vivos, desmembrados por el estallido de una bomba o por efecto de la metralla; a veces, envenenados por terribles productos químicos o acribillados por balas de diversos calibres; en ocasiones, lenta y angustiosamente: también matan el hambre, las enfermedades o el cansancio... Los civiles, además, sufren toda clase de atropellos y horrores —saqueos, detenciones arbitrarias, torturas, violaciones, la pérdida de los seres queridos—, mientras que los signos de toda forma de civilización son destruidos —las ciudades son asoladas, las cosechas arrasadas, la industria y el comercio prácticamente desaparecen o se someten a las necesidades del «esfuerzo bélico»—, convirtiendo las leyes, los derechos humanos o la sociedad misma en una mera fantasmagoría... Nada en el mundo es capaz de dulcificar la guerra, ni siquiera su representación artística. «La guerra es crueldad, no puede ser refinada, no se la puede civilizar», dijo el general William T. Sherman (1820-1891), héroe de la guerra de Secesión norteamericana y promotor de la «Guerra Total»¹. Conviene, pues, no engañarse:

tampoco sirven de mucho las convenciones internacionales, las llamadas «Leyes de la Guerra» que, desde las suras del Corán (2: 190, 2: 191, 2: 192 y 2: 193) hasta el Protocolo de Ginebra para la Protección de las Víctimas de los Conflictos Armados Internacionales (12 de diciembre de 1977), pretenden regular la actuación de los combatientes. No en vano, el general prusiano Carl von Clausewitz escribió [1]:

La guerra es un acto de fuerza y no hay un límite lógico para su aplicación. Los adversarios se justifican el uno al otro, y esto redundan en acciones recíprocas llevadas a su extremo [...]. La guerra es un medio grave para un alcanzar un fin grave [...], obligar al contrario a hacer nuestra voluntad².

La guerra es un asunto sucio, innoble, aunque se invoquen grandes ideales como la Justicia, la Democracia, la Paz... Según Agustín de Hipona (354-430), uno de los cuatro padres de la Iglesia Latina, la guerra es la lucha del género humano no contra otros estados, sino contra el Mal, contra los descarriados que cuestionan el orden de Dios³, lo cual explicaba la existencia de las llamadas «guerras justas». Un embuste que, todavía hoy, se esgrime para justi-

ficar todo tipo de agresiones y masacres... Porque la guerra no se hace en nombre de la paz, como insiste la engañosa retórica de políticos y militares, sino más bien para satisfacer oscuras ambiciones personales o de grupo. Quizás por ello la guerra, según la pragmática y pavorosa definición de Von Clausewitz, «es una mera continuación de la política por otros medios [...]»; no es solo un acto político, sino un verdadero instrumento político»⁴. Pero aceptar esto, *comprenderlo* —es decir, intentar discernir mínimamente sus complejidades subyacentes—, no difumina comportamientos patológicos, la enormidad de la devastación, el dolor infligido en cuerpos y almas. Y nunca podremos cerrar el expediente de la *inhumana* humanidad de la guerra puesto que, conforme al sombrío pensamiento de Immanuel Kant (1724-1804), «el estado natural del hombre no es la paz, sino la guerra»⁵.

Si la guerra engendra el Cosmos —comenta Heráclito⁶—, si el ser se revela como guerra —afirma Emmanuel Lévinas⁷—, y si la guerra es el resultado inevitable del capitalismo —como sostiene Karl Marx⁸—, entonces debe ser la primera entre las normas, la vara de medir todo lo demás. A pesar de los arrebatos pacifistas de nuestra sociedad, la «guerra» se normaliza día a día en nuestro vocabulario y en el modo de describir las zozobras de la vida cotidiana: con toda naturalidad hablamos de guerra comercial, de guerra de sexos, de guerra de la información... Asimismo, florecen *otras* guerras más nobles, como la guerra contra el cáncer, el crimen o la pobreza, diametralmente opuestas a la auténtica guerra, de modo que el significado de la palabra misma queda desfigurado: vencer en esas guerras equivale a aumentar la inversión en investigación médica, a poner más policías en la calle o a destinar mayores recursos públicos a los barrios deprimidos (Hillman, 2010: 34). Medidas necesarias para al-

canzar fines beneficiosos, y no estrategias orientadas a la destrucción. Aunque tales argucias semánticas apenas pueden ocultar la verdad.

La guerra es uno de los grandes horrores conocidos por la humanidad. Y por ello jamás debe ser vista de forma romántica. La violencia es uno de los elementos esenciales de la guerra, y su inmediato resultado es la matanza, la destrucción y el sufrimiento. La magnitud de la violencia varía en función de los objetivos, pero la esencia violenta de la guerra nunca cambia,

puntualiza el manual del Cuerpo de Marines de los Estados Unidos⁹ con asombrosa transparencia [2].

2

Nuestra percepción de la guerra no ha variado con motivo de la Guerra contra el Terror, sino todo lo contrario. La Guerra contra el Terror, también llamada la Tercera Guerra Mundial¹⁰, Cuarta Guerra Mundial¹¹ o Guerra de Cuarta Generación¹², y pese a las reticencias de algunos especialistas a la hora de calificarla como «guerra» (Bonanate, 2004), es un conflicto armado *real*, cuyos paradigmas bélicos y políticos no tienen nada que ver con los de anteriores contiendas globales. Está en la misma entraña de la guerra, pues, como señalaba Von Clausewitz, la guerra se transforma, evoluciona, «es un auténtico camaleón, por el hecho de que en cada caso concreto modifica en algo su carácter»¹³. La Guerra contra el Terror es una guerra *asimétrica* que, desde los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001, enfrenta a una fuerza regular y a otra irregular. La primera la componen Estados Unidos y sus aliados,



[2] En *The Outpost* (Rod Lurie, 2020), la Guerra contra el Terror es presentada como una mezcla de *combat film* y *western*.

estados-nación poderosamente organizados y poseedores de una sofisticada, potente, tecnología bélica; por el contrario, la segunda está integrada por diversas facciones transnacionales de clanes yihadistas (Al Qaeda, Frente Al-Nusra, Boko Haram, Estado Islámico / ISIS / Daesh¹⁴, Tehrik-i-Taliban...) de muy variada naturaleza militar (células terroristas, guerrilleros, fuerzas paramilitares), escasamente equipados y armados, y cuya principal estrategia consiste en una acción difusa, pero constante, que elude el choque directo a gran escala. Sin embargo, no se trata de un fenómeno nuevo. Las tácticas fabianas, desarrolladas por Quinto Fabio Máximo (280-203 a.C.), político y militar romano que combatió a Aníbal en el sur de la península itálica durante la Segunda Guerra Púnica (218-202 a.C.), fueron, sin

duda, precursoras de las actuales guerras asimétricas, pues los romanos, muy inferiores militarmente a los cartagineses, se dedicaron a *desgastarlos* cortando sus líneas de suministro, devastando los campos de cultivo y hostigando a su ejército con pequeñas y letales escaramuzas amparadas en su minucioso conocimiento del terreno... Unos métodos de combate que usaron igualmente George Washington durante la guerra de Independencia norteamericana (1775-1783), el general ruso Mijaíl Kutúzov en la Guerra Patriótica contra Napoleón (1812) o Ho Chi Minh, líder del Viet Minh (Liga para la Independencia de Vietnam), a lo largo de la guerra de Indochina (1946-1954).

La asimetría que caracteriza la Guerra contra el Terror no reposa exclusivamente en «las

diferencias de poderío y organización militar de las fuerzas beligerantes, [sino] también en las tácticas, en los valores y en los objetivos. En la guerra asimétrica o irregular no prima el exterminio del enemigo, basta con el condicionamiento de su comportamiento político mediante el miedo y la intimidación»¹⁵. El contendiente más «débil» (el frente yihadista) se servirá de las limitaciones de acción del más «fuerte» (Estados Unidos y sus aliados) para hostigarlo: limitaciones que pueden ser legales —leyes y acuerdos internacionales, legislación propia, reglas de combate¹⁶—, políticas de Estado —que varían según los gobiernos y el sentir de la ciudadanía—, geoestratégicas —para evitar involucrar a otros países—, temporales —como la exigencia de resultados tangibles a corto plazo— o relativas al uso de determinadas armas, a fin de evitar ciertos daños colaterales o devastaciones. No obstante, la aspiración esencial de los combatientes «débiles» no es la derrota de las fuerzas enemigas, sino quebrantar su voluntad política de lucha; no pocas veces sus acciones violentas están dirigidas a influir sobre quienes toman las decisiones, así como sobre la opinión pública de sus naciones. Por eso, tales acciones son absolutamente despiadadas, sanguinarias, sin barreras éticas, encaminadas a horrorizar, a angustiar. En la Guerra contra el Terror, como guerra asimétrica que es, no hay frentes definidos ni retaguardia; ni siquiera «se vislumbra el final, ni cuenta con una estrategia de salida, ni tiene enemigos concretos, ni siquiera tácticas concretas»¹⁷.

La Guerra contra el Terror, además, es un conflicto *vertical* que rompe la tradicional *horizontalidad* de la guerra, un combate entre (presuntos) iguales que buscan la superioridad militar. La Guerra contra el Terror opera, en palabras del mismísimo Osama bin Laden,

«en lo social, en lo psicológico, en lo económico, en lo político, tanto hacia el interior como hacia el exterior» (Lawrence, 2007: 189 y 190), por lo que el «débil» intenta conducir al «fuerte» hacia una situación de bloqueo donde la victoria le parezca inalcanzable. De ahí que, finalmente, los ejércitos de los Estados Unidos operen

por los espacios oscuros de la política exterior del país, con equipos de comandos que llevaban a cabo misiones de espionaje que Washington nunca hubiera soñado aprobar con anterioridad al 11-S [...]. Antes de los ataques del 11-S, el Pentágono llevaba realizado muy poco espionaje con seres humanos, y la CIA no estaba oficialmente autorizada a matar. Durante los años transcurridos desde entonces, los dos han realizado ambas cosas en numerosas ocasiones, y ha surgido un complejo militar de inteligencia¹⁸ para llevar a cabo la nueva forma de hacer la guerra de Estados Unidos. Los contornos históricos de las guerras en Afganistán e Irak¹⁹ ya son bien conocidos. Pero durante más de una década la guerra se ha hecho de una forma separada y paralela [...], una guerra oculta, desencadenada en todo el mundo, Estados Unidos ha perseguido a sus enemigos utilizando robots asesinos y tropas de operaciones especiales. Ha pagado a mercenarios para que establezcan redes de espionaje clandestinas y ha confiado en dictadores volubles, servicios de inteligencia extranjeros no fiables y en variados ejércitos por poderes [...]. La guerra se ha extendido a lo largo de varios continentes, desde las montañas de Pakistán a los desiertos del Yemen y el norte de África, de las guerras a fuego lento de los clanes de Somalia a las densas junglas de Filipinas. Las bases de la guerra secreta fueron establecidas por un presidente republicano conservador y aceptadas por un demócrata progresista que se enamoró de lo que había heredado. El presidente Barack Obama llegó a verlo como una alter-



[3] Un mundo donde hay miedo y ansiedad sobre las impredecibles amenazas del terrorismo.
Red de mentiras (Body of Lies, Ridley Scott, 2008).

nativa a las embrolladas y costosas guerras que derriban gobiernos y requieren años de ocupación estadounidense. En palabras de John Brennan, uno de los asesores más próximos del presidente Obama, al que este llegó a dar un empujón para dirigir la CIA, en lugar del «martillo» Estados Unidos ahora dependía del «escalpelo» [...]. La analogía sugiere que este nuevo tipo de guerra no tiene costes ni provoca meteduras de pata. Y no es así: ha creado enemigos al igual que los ha eliminado (Mazzetti, 2013: 8-9).

En un mundo donde hay miedo y ansiedad sobre las impredecibles amenazas del terrorismo, capaz de atacar en cualquier lugar y en cualquier momento, es psicológicamente tran-

quilizador etiquetar al enemigo como «malvado» [3]. Por esta razón, el denominado «abuso del mal» designa un discurso alrededor del bien y el mal sin matices, sin sutilezas.

En la llamada «Guerra contra el Terror», matices y sutilezas son (erróneamente) percibidos como signos de vacilación, debilidad e indecisión. Pero si pensamos que la política requiere sensatez, astuta diplomacia y juiciosas distinciones, entonces este argumentación sobre el mal es profundamente antipolítica [...]. En el abuso del mal hay una manipulativa —y, a veces, cínica— fusión de fenómenos considerablemente dispares en un único y *cosificado* enemigo (Bernstein, 2005: 17-18, 51-52).

De hecho la misma expresión «Guerra contra el Terror» es profundamente falaz. El terror no es un enemigo; es un conjunto de políticas bélicas empleadas con finalidades diversas, y aquellos que están demasiado ansiosos por etiquetar al enemigo como malvado bloquean «toda investigación seria acerca de por qué tanta gente en todo el mundo simpatiza con terroristas» (Bernstein, 2005: 52).

3

El palpable menosprecio intelectual hacia el cine bélico se funde con nuestra repulsa, profunda y legítima, hacia cualquier asunto relacionado con la guerra. Se suele confundir la guerra como suceso real con su representación artística; la ficción se suele identificar con la realidad; el hecho en sí eclipsa su interpretación narrativa. Y el cine bélico como signo —la combinación de una imagen (significante) y de un concepto (significado)— no logrará deshacerse de su condición maldita si no desarrollamos la *imaginación*, ya que para entender la guerra, al igual que cualquier otro fenómeno extremo (catástrofes naturales, pandemias...), hay que imaginarla con *simpatía*, entendida como la capacidad de percibir cada situación de una manera similar a la de las personas que la padecen (Hillman, 2010: 11). La guerra, y el cine sobre la guerra — pese a las evidentes limitaciones estéticas de sus representaciones—, requieren un salto de la imaginación tan extraordinario como el hecho mismo.

No podemos imaginar lo atroz y aterrador que es la guerra —y lo normal que se vuelve. No podemos comprender, no podemos imaginar. Eso es lo que todo soldado, y todo reportero y todo trabajador humanitario y observador

independiente que ha pasado un tiempo bajo el fuego y ha tenido la suerte de escapar de la muerte, sostiene encarnizadamente. Y tienen razón,

decía Susan Sontag²⁰. Nuestros estrechos esquemas intelectuales y emocionales acaban reduciendo la guerra a la explicación de sus causas, a una transfiguración de la muerte en frías estadísticas, a un gélido juicio moral(ista). Y con demasiada frecuencia los moralistas tienden a servirse de argumentos tan extremos como simplistas (Bellamy, 2009: 13). Si fracasamos a la hora de analizar el cine bélico, quizás sea porque nuestra imaginación está atrofiada y nuestra moral(idad) condiciona nuestros métodos de análisis y conocimiento. Se impone un cambio de paradigmas en nuestro compromiso humanista, cultural, filosófico con el cine bélico, lo cual acrecentará nuestra capacidad de análisis sobre la guerra y sus terribles, intrincadas, implicaciones. Ello no presupone, empero, complicidad o aquiescencia; no significa que debamos ser belicistas o violentos... Interesarse por el cine bélico como género es tanto una prolongación del debate político/ético sobre la guerra por otros medios como una aproximación al lado más tenebroso del ser humano.

Las películas y teleseries estadounidenses sobre la Guerra contra el Terror no son simples productos «escapistas», como tampoco meros instrumentos de propaganda. En realidad, se han convertido en una vasta y compleja metanarrativa; es decir, «un esquema de cultura narrativa global o totalizador que organiza y explica conocimientos y experiencias» (Stephens y McCallum, 1998: 6), el cual involucra otras narrativas particularizadas, complementarias, contradictorias, que ofrecen un espacio de «negociación acerca del 11-S y sus consecuencias» (Hill y Schopp, 2009: 13), aunque no en el

único²¹. Las producciones abiertamente bélicas (y asimétricas); las *spy fictions* obsesionadas con la inteligencia, la infiltración y las *black ops* (operaciones encubiertas); los *actioners* versados en la lucha contraterrorista; los *political thrillers* centrados en conspiraciones gubernamentales y corporativas, en las corrupciones del Sistema; los *procedurals* en torno a los métodos y técnicas para combatir el crimen... Todas estas narrativas hacen mucho más que reflejar la cultura de un país o documentar el estado de ánimo de una época. Promueven una acción dialógica²² entre las narrativas filmicas/televisivas y sus espectadores, dispuestos a cuestionar y razonar situaciones sociales, políticas, históricas, mediante interacciones comunicativas cuyo objetivo es adquirir conocimiento. Las películas / las series de televisión son un territorio donde nos creamos y nos recreamos como sociedad, interactuando con otros y con el mundo²³. Es un hecho probado que la cultura popular estadounidense ha reflexionado alrededor el 11-S y la Guerra contra el Terror, implícita o explícitamente, casi desde el momento en que ocurrieron los ataques terroristas. En cambio, las voces públicas «autorizadas» —los discursos de los presidentes George W. Bush y Barack Obama, las declaraciones de diversos miembros del gobierno o del Pentágono, el *coverage* informativo de la CNN (liberal) o FOX News (conservador), la prensa escrita...— revelaron su incapacidad para generar los pensamientos y emociones profundas que, sin duda, analistas culturales de todo tipo buscaban, *necesitaban*, tras el 11-S y durante la Guerra contra el Terror. Por el contrario, Hollywood ha construido en el transcurso de casi dos décadas una verdadera (y atormentada) conciencia/memoria colectiva en relación con el 11-S y la Guerra contra el Terror. Si alguien hubiese vivido en completo aislamiento todo este tiempo, sin leer ningún perió-

dico, revista o libro ni haber visto un informativo televisivo o escuchado la radio, viendo únicamente el cine y la televisión de Hollywood, podría hacerse una idea bastante precisa de qué fue el 11-S, por qué y cómo se ha desarrollado la Guerra contra el Terror, cuál es la percepción que los estadounidenses tienen de sí mismos y de otros países/culturas y qué sentimientos les provoca enfrentarse a su maldad, a su rabia, a su miedo, a su sufrimiento. «El cine crea imaginarios políticos en cuanto fuente de producción de discursos hegemónicos. Sin embargo, [...] el cine puede tener también un carácter epistémico que incluso nos permita un acercamiento superior a la veracidad empírica respecto a otras formas de percepción» (Shapiro, 2009: 5).

La representación narrativa/iconográfica/política/ética que Hollywood ha desarrollado en torno a la Guerra contra el Terror ha logrado ir más allá de retóricas y prejuicios, de convencionalismos y credos

para ver aquello que representan [...] para ver lo que verdaderamente quieren decir (que incluso puede ser lo opuesto de lo que se afirma), detectar las distintas presiones emocionales [...] que conectan con actitudes comúnmente aceptadas, cómo se alteran esas actitudes, y cómo encuentran resistencia (Hoggart, 1990: 17-19).

Series de televisión como *Redes* (*The Grid*, Tracey Alexander y Ken Friedman-TNT, 2004), *Generation Kill* (*Generation Kill*, Susanna White y Simon Cellan Jones-HBO, 2008) o *Valor* (Kyle Jarrow-CBS Television Studios y Warner Bros. Television, 2018), y películas de la categoría de *Black Hawk derribado* (*Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001), *Regreso al infierno* (*Home of the Brave*, Irwin Winkler, 2006) o *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012),



[4] Un film no es un rompecabezas que esconde un único significado.
La noche más oscura (Zero Dark Thirty, Kathryn Bigelow, 2012).

ponen de relieve la llamada «falacia interpretativa». Es decir, la convicción de que un texto o film tiene un único significado: el texto/film no es un rompecabezas que esconde un único significado; es un objeto cultural / artístico con múltiples significados [4]. «Son entidades fracturadas que deben ser leídas como productos del inconsciente por medio de sus omisiones y silencios» (Kaes, 2009: 5). Y explicarlo es reconocer esta peculiaridad. De hecho, en el texto/film conviven diversos discursos: el explícito y el implícito, el presente y el ausente, mediante la presencia de una relación, o de una oposición, entre elementos de la exposición o niveles de la composición.

Este conflicto no es el signo de una imperfección; revela la inscripción de la existencia de un «otro» en la obra, a través del cual se mantiene una relación con aquello [...] que sucede en sus

márgenes [...], lo cual corresponde a una realidad que también es incompleta [...] creando un choque de significados (Macherey, 1978: 79-80).

Además, el significado de una película o una teleserie se genera a partir de la manera en que es «leído» por la audiencia: unos lo harán de manera «correcta» (según la intención consciente de sus autores), otros no, *perdiéndose* en lo «que sucede en sus márgenes», y otros, sencillamente, rechazarán cualquiera de los significados evidentes y/o sugeridos, o no los entenderán.

Por consiguiente, los films y series televisivas que abordan la Guerra contra el Terror «están lejos de ser una entidad homogénea: están plagados de paradojas y contradicciones» (McSweeney, 2016: 15), como lo está la misma sociedad estadounidense. Esgrimiendo toda clase de estrategias de tergiversación, resistencia, negocia-

ción, desacato, entre quienes ostentan el Poder —lo que el pensador marxista Antonio Gramsci denominó «Hegemonía»— y los grupos sociales subordinados, la Guerra contra el Terror en la televisión y el cine estadounidenses ha sido, y es, el más potente y convincente barómetro social/político a la hora de describir las diversas «guerras culturales», en definición de James Davison Hunter²⁴, que rodean todavía tan controvertido asunto. Quizás porque las películas y las teleseries ahondan en «los estratos profundos de la mentalidad colectiva [...], y complementan la vida real», fortaleciendo nuestra conciencia de lo intangible, de lo inimaginable, de «situaciones que a menudo son difíciles de comprender directamente» (Kracauer, 2012: 72).

De ahí que, por ejemplo, en numerosas ocasiones, se cuestionen abiertamente los cimientos éticos de la democracia estadounidense cuando se trata de «garantizar» la seguridad... Cintas como *Five Fingers* (Laurence Malkin, 2006), *Expediente Anwar (Rendition)*, Gavin Hood, 2007) o *Red de mentiras (Body of Lies)*, Ridley Scott, 2008) argumentan que «no-somos-mejores-que-los-terroristas», ya que la tortura se ha convertido en una perversa zona de confusión... Los verdugos y sus víctimas, las cárceles y las fronteras, se diluyen durante la tortura, el interrogatorio o el castigo, unos y otros se transforman en seres *liminales*, término que se refiere a los sujetos de dos bandos divididos y enfrentados que no se pueden distinguir cuando cruzan una frontera, ya sea física o moral... Una ambigüedad que se ha trasladado a títulos como *Good Kill* (Andrew Niccol, 2014), *Espías desde el cielo (Eye in the Sky)*, Gavin Hood, 2015) o *Drones (Drone)*, Jason Bourque, 2017), donde la *surveillance* militar ha sustituido a las tropas sobre el terreno en la Guerra contra el Terror: en todo caso, quienes se juegan la vida son unos pocos espías que escrutan, a ras de suelo, realidades invisibles desde un dron...

Una *surveillance*, decíamos, que ofrece una ilusión de claridad y *limpieza* a la hora de matar, de aterrorizar, subrayando todavía más las caóticas e impredecibles derivas militares y morales que, aún hoy, acarrea el conflicto. El objetivo de estas y otras muchas películas y series televisivas ha sido, y es, reflexionar sobre la Guerra contra el Terror. Su representación en la gran/pequeña pantalla no significa únicamente «hacer individualmente descubrimientos “originales”; significa también, y en especial, difundir críticamente verdades ya descubiertas, “socializarlas”, por así decirlo, y convertirlas, por tanto, en base de acciones vitales, en elemento de coordinación y de orden intelectual y moral» (Gramsci, 2017: 208 y 209).

Por el contrario, producciones como *Acto de valor (Act of Valor)*, Scott Waugh y Mike McCoy, 2012), *Jarhead (Jarhead 2: Field of Fire)*, Don Michael Paul, 2014) o *The Brave* (Dean Georganis-NBC, 2017-2018) se alinean abiertamente con las diferentes tesis políticas de Washington en lo tocante a cómo luchar contra el terrorismo islamista, ya sea recurriendo a la guerra «preventiva», la democratización coercitiva, las *black ops* (operaciones encubiertas) o con ataques selectivos mediante drones. Todos ellos métodos singularmente efectivos y muy estadounidenses... Ciñéndose a esta premisa, la Guerra contra el Terror es descrita como una batalla casi trascendental entre unos Estados Unidos virtuosos y unas fuerzas del Mal que constantemente los amenazan. Sin olvidar la épica alabanza hacia un ejército tremendamente disciplinado, cuya supremacía tecnológica y superior potencia de fuego lo convierten en invencible (?). Asimismo, se busca mitigar el dolor y la angustia provocados por la Guerra contra el Terror confiriéndoles a sus objetivos estratégicos un trasfondo *moral*, explotando el victimismo de los soldados no desde una óptica

política, sino como «héroes», lo cual «promete y fomenta reconocimiento, activa un potente generador de identidad, de derecho, de autoestima. Inmuniza contra cualquier crítica, garantiza la inocencia más allá de toda duda razonable. ¿Cómo podría ser la víctima culpable o responsable de algo?» (Giglioli, 2017: 11).

4

El vínculo entre Hollywood y la Guerra contra el Terror, lógicamente, motiva todo tipo de recelos y controversias, especialmente en ámbitos intelectuales progresistas. Para algunos existe una «Hollywood War Machine», cuya producción se dedica a glorificar, de manera directa o indirecta, el poder militar estadounidense, pues desde sus inicios «la industria del cine ha estado fascinada por la guerra no únicamente como entretenimiento, sino como parte vital de su profundo legado patriótico; un fenómeno que ha cobrado un nuevo significado desde el fin de la Guerra Fría y, más enfáticamente, desde los sucesos del 11 de septiembre» (Boggs y Pollard, 2007: ix). Para otros, la relación entre Hollywood y el Pentágono [*sic*] es claramente simbiótica, ya que «cada uno se beneficia del trabajo del otro». Los primeros aprovechan en taquilla los momentos de efervescencia patriótica; los segundos, mediante su colaboración directa en la producción de películas —procurando material y asesoramiento—, pretenden modelar «su propia imagen pública a través del vehículo de la cultura popular más influyente de nuestros tiempos» (Robb, 2006: 1).

Sin embargo, pese a quien pese, Hollywood no funciona como un aparato «ideológico» de Estado, puesto que desde los años sesenta hasta el presente ha sido el privilegiado escenario del enfrentamiento, a veces bastante enconado, en-

tre grupos sociales/políticos progresistas y conservadores, generando cintas de todo tipo a favor de unos y de otros, haciendo gala por momentos de una sinuosa ambigüedad/agresividad ideológica o mostrando una contradictoria mezcla de motivos políticos y *espectacularización* «apolítica» (Kellner, 2010: 1). Conviene dejar claro que cada Sistema conlleva siempre varios sistemas engarzados. Uno es el hegemónico, sin duda, pero también tienen gran influencia sus subordinados (contrahegemónicos), provistos de un mecanismo interno que proyecta su autoridad hacia sus partidarios, creando espacios doctrinales en los que se reproducen jerarquías, consignas, estados emocionales y estructuras mentales tan sectarios como los del Sistema al que combaten. Sus apóstoles se sienten libres porque su pensamiento dominante es diferente del pensamiento hegemónico, pero ambos actúan con la misma sumisión o con la misma irracionalidad, ya que «la denuncia y la subversión siempre han sido percibidas como estados de libertad; la aquiescencia, en cambio, siempre ha sido percibida como una forma de sometimiento. Pero ni una cosa ni otra son necesariamente ciertas» (Martín, 2018: 117).

Cuando nos referimos a Hollywood no estamos hablando solamente de un estilo narrativo específico, de films de género más o menos convencionales, de una manera de producir y distribuir películas que ha convertido al estadounidense en el cine dominante a escala mundial²⁵. Hollywood es un constructo ideológico que implica experiencias, deseos y miedos, personales y colectivos, materializados en una manera de hacer cine, de *pensar* el cine, capaz de generar significados polisémicos sustentados por un amplia gama de representaciones estéticas, de relatos, cotidianos y fantásticos, los cuales pueden revolve contra las políticas y gus-

tos del *mainstream*, o de ensalzar las virtudes del Orden colaborando activamente en su legitimación, brindando «un estilizado universo simbólico de los conflictos psíquicos que lo habitan» (González Requena, 2006: 489). Asimismo, el cine y la televisión estadounidenses, con sus luces y sombras, han sido, y son, un arte orgánico en el que participan y se reconocen los más amplios sectores sociales y culturales. El cine y la televisión de Hollywood han sido, y son, cultura, puesto que la cultura «es organización, disciplina del yo interior, apoderamiento de la personalidad propia, conquista de superior consciencia por la cual se llega a comprender el valor histórico que uno tiene, su función en la vida, sus derechos y sus deberes» (Gramsci, 2017: 31). Unas ideas y conceptos, como veremos posteriormente, patentes también en series y telefilms estadounidenses, desde la Primera Edad de Oro de la televisión hasta la actualidad.

El cine y la televisión de Hollywood aúnan consumismo y cultura, espectáculo y reflexión, con una naturalidad desconcertante, apasionante. En el cine y la televisión de Hollywood colisionan la reificación o cosificación de las relaciones humanas y la discrepancia/resistencia, en el sentido freudiano del término, hacia los dogmas del Orden, estimulando a medio plazo un cambio de perspectiva, de juicio, en numerosos espectadores, invitándoles, incluso, a replantearse sus valores. Una oposición decidida a prosperar dentro del propio sistema de *majors* o de grandes *holdings* mediáticos, e incluso en aquellas obras catalogadas generalmente como cine «de» Hollywood. No hay un único Hollywood, sino muchos. Y en cierto sentido, incluso fuera de sus propias fronteras físicas. De ahí que a lo largo de la presente obra se citen y analicen también producciones y coproducciones de Gran Bretaña, Canadá o Aus-

tralia, países que, más allá de su enérgica implicación en la Guerra contra el Terror, han adoptado numerosas fórmulas narrativas fílmicas y televisivas «de» Hollywood, dotándolas en ocasiones de una mirada *local* que las enriquece, las altera, las (re)interpreta.

No es necesario embarcarse en un complejo análisis de cada película y serie televisiva estadounidense en torno a la Guerra contra el Terror para determinar si es *política* o no. Desde sus orígenes como arte e industria, el cine de Hollywood ha sido político en el más amplio sentido del término, desempeñando un papel fundamental a la hora de consolidar el *soft power* estadounidense en el mundo²⁶. Es decir, de propagar el modo de vida americano sin guerras ni armas. Una visión *expansionista* muy útil para el negocio, según afirmaba Louis B. Mayer (1884-1957), fundador de la poderosa Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) e inventor del *star system*, la venta de un film por el carisma de sus protagonistas: «No hacemos cine para los americanos. Hacemos cine para el mundo». Por otra parte, es obvio que toda película posee un significado político e histórico, al difundir la visión personal de sus autores, sujetos históricos condicionados por la época en la que viven, por su formación cultural y sus circunstancias profesionales/personales. Como subraya el profesor Cass Sunstein, un discurso político es aquel que, «tanto en la intención del emisor como a juicio del receptor, es entendido como contribución al debate público en torno a algún tema»²⁷. Incluso cuando arreciaba la Guerra Fría, la connivencia entre los intereses del Estado y los de la industria cinematográfica solo se manifestaron en momentos en los que existía la posibilidad de explotar económicamente el *milieu* de los tiempos²⁸. De hecho, actualmente, la lógica de los aparatos ideológicos no depende tanto del Estado como del merca-

do. Un fenómeno que posteriormente se ha dado en la televisión desde su Primera Edad de Oro, la cual se localiza desde inicios de los años cincuenta del siglo xx hasta primeros años sesenta —concretamente, 1961, «el año en que dejó de producirse la última de las grandes antologías dramáticas, Playhouse 90» (Cascajosa Virino, 2005: 64), y se fogearon profesionalmente cineastas de la categoría de Franklin J. Schaffner, John Frankenheimer, Arthur Penn o Robert Mulligan—, fenómeno que durante la Guerra contra el Terror alcanzará dimensiones especialmente significativas.

Una de las señales distintivas del actual cine bélico estadounidense es la diversidad de sus propuestas. A diferencia de la guerra de Vietnam (1955-1975) —el silencio cómplice de Hollywood con el *establishment* se rompió una vez finalizada la contienda con *El regreso* (*Coming Home*, Hal Hasby, 1978), *Los chicos de la Compañía C* (*The Boys in Company C*, Sidney J. Furie, 1978) y *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978)—, desde el inicio de la Guerra contra el Terror se produjeron largometrajes de ficción, documentales y series televisivas relacionados con el asunto, como *Fire Over Afghanistan* (Terence H. Winkless, 2003), *Control Room* (Jehane Noujaim, 2004), *Al descubierto: La Guerra de Irak* (*Uncovered: The War on Iraq*, Robert Greenwald, 2004), *Over There* (Steven Bochco y Chris Gerolmo-FX Channel, 2005), *American Soldiers: un día en Irak* (*American Soldiers*, Sidney J. Furie, 2005), *The Situation* (*The Situation*, Philip Haas, 2006). Incluso antes de los primeros bombardeos sobre Kabul (7 de octubre de 2001) y Bagdad (19 de marzo de 2003) ya se rodaron algunas películas que preveían/reflexionaban sobre la Guerra contra el Terror y sus complejidades militares/políticas/humanas, como demuestran *Esta- do de sitio* (*The Siege*, Edward Zwick, 1998),

Tres reyes (*Three Kings*, David O. Russell, 1998), *Reglas de compromiso* (*Rules of Engagement*, William Friedkin, 2000) o *Black Hawk derribado* (2001). Hollywood reflejaba, en tiempo real, la disconformidad pública contra la orientación que estaba tomando la Guerra contra el Terror [5], lo cual indica una mayor madurez política por parte de un sector significativo de la ciudadanía estadounidense.

En 1962, las protestas públicas eran inexistentes, a pesar del anuncio ese año de que la administración Kennedy enviaría a la US Air Force a bombardear Vietnam del Sur, además de iniciar planes para la reclusión de millones de personas en lo que vendría a ser campos de concentración, y el arranque de una guerra química resuelta a destruir cosechas y selvas. Protestas que no alcanzaron un nivel significativo hasta años después, cuando cientos de miles de soldados habían sido enviados a combatir [...] y la agresión [estadounidense] se había extendido al resto de Indochina [...]. En 2002, cuarenta años después, por el contrario, hubo notorias y comprometidas protestas antes de que la Guerra de Irak empezara oficialmente (Chomsky, 2003: 38 y 39).

Y, como veremos en el capítulo 10 de esta misma obra, la televisión estadounidense no ha sido inmune a semejante transformación, si bien ha adquirido formas contrapuestas que van desde las series o telefilms que cuestionan abiertamente la Guerra contra el Terror hasta las que ensalzan sin tapujos la agresiva y desbocada militarización del conflicto a través de lo que se ha venido a llamar *militainment*, narrativas a menudo espectaculares, emocionantes, «divertidas», maniqueas, alrededor de las supuestas contundencia y eficacia del Pentágono a la hora de combatir el yihadismo.

No obstante, estos y otros muchos films y series televisivas sobre la Guerra contra el Terror



[5] Hollywood y la Guerra contra el Terror en tiempo real. *Over There*
(Steven Bochco y Chris Gerolmo-FX Channel, 2005).

nos descubren que la mirada de Hollywood alrededor del conflicto está cimentada en lo que Robin Wood llamó «textos incoherentes»²⁹. A saber, en una misma película pueden convivir pensamientos antagónicos, emociones tremendamente contrastadas, que evidencian una falta de conectividad entre la superposición de discursos, explícitos e implícitos, presentes y ausentes, que la articulan³⁰. Esta ambigüedad puede no ser percibida por la audiencia de manera consciente, pero refleja actitudes y sentimientos sociales que *ya están ahí* y, al mismo tiempo, brinda un campo expresivo plagado de símbolos a través de los cuales se proyectan para que podamos meditar sobre ellos (Hall y Whannel, 1965: 276), oscilando entre lo genuino y lo (pre)fabricado, lo lúcido y lo prosaico.

5

Sin duda, es el momento de anular los prejuicios que, durante décadas, han gravitado sobre el cine estadounidense. Prejuicios que podríamos resumir

en dos tópicos incesantemente recurrentes. El primero de ellos estriba en su carácter comercial, tanto por lo que se refiere al modo industrial de su producción como al éxito popular de sus productos. El segundo, aunque directamente asociado con el anterior, es ya de índole ideológica: percibe el cine norteamericano como una factoría de relatos dedicados a la sistemática e interesada mistificación de la realidad al servicio de determinados intereses ideológicos (González Requena, 2006: 489).

Unos prejuicios, insistimos, cuya explicación «la encontramos en la misma historia del arte contemporáneo. Pues es un hecho que desde el siglo XIX nos hemos acostumbrado a relacionar el arte con manifestaciones no solo de índole elitista sino incluso marginales, bohemias y vanguardistas: palabras que nombran, todas ellas, su desarraigo con respeto al conjunto de la sociedad en la que se producen» (González Requena, 2006: 489). Un desarraigo que, en el caso del cine de Hollywood, jamás se ha producido, intensificándose en épocas de conflicto político y cultural como en el caso que nos ocupa.

La televisión estadounidense, como parte integrante de Hollywood, no se ha librado a lo largo de su historia de los citados prejuicios, pese a su progresiva buena prensa tras el 11-S. Como ya señalaron en su momento algunos destacados especialistas en ficción televisiva³¹, en su número de julio/agosto de 2003 (núm. 581, 2003, págs. 12-13), la revista cinematográfica *Cahiers du Cinéma* publicó un especial sobre las series televisivas norteamericanas titulado «L'âge d'or de la série américaine», cuyo autor, el crítico Olivier Joyard, confesaba sentirse cada vez más atraído por las series de televisión, en las que encontraba aquello que su admirado cine estadounidense había dejado de ofrecer. ¿Y a qué se refería? Lo explicaba muy bien el cineasta francés Chris Marker (1921-2012), autor de clásicos como *La Jetée* (1962) o *Le Fond de l'air est rouge* (1977), en una entrevista concedida al periódico *Libération*:

[Actualmente] mi necesidad de ficción se alimenta de lo que es, con mucho, su fuente más lograda: la gran serie estadounidense, estilo *El abogado* (*The Practice*, David E. Kelley-ABC, 1997-2004). Hay un conocimiento en ellas, un sentido de la historia, de la economía narrativa,

la elipsis, una ciencia del encuadre y del montaje, una dramaturgia y un juego de actores que no tienen equivalente en ningún lado, especialmente en Hollywood³².

A ello podríamos añadir otros matices nada baladíes, como el tratamiento *adulto* de temas complejos, la ruptura de clichés y convenciones, a veces de manera abrupta, otras, de forma cautelosa, y, sobre todo, la diversidad y amplitud de la oferta, que abarca desde el terror hasta la ciencia ficción, el melodrama y el relato histórico, el *western*, la comedia y diferentes modalidades de *crime fiction*. Unos parámetros culturales, estéticos y cualitativos que ha compartido con el cine a diferentes niveles desde el 11-S, advirtiéndose una fascinante y productiva simbiosis cuando se trata de narrativas audiovisuales sobre la Guerra contra el Terror.

6

La presente obra tiene un triple objetivo. Primero, ofrecer elementos de reflexión alrededor de la televisión y el cine bélico «contemporáneo», cuyos vínculos con el *combat film* más convencional se han visto sustancialmente alterados debido a la peculiar naturaleza de la Guerra contra el Terror y de la deconstrucción del género en términos ásperos, violentos, a raíz de la guerra de Vietnam. Segundo, analizar la manera en que ese poliédrico universo filmico/televisivo al que llamaremos «la Guerra contra el Terror según Hollywood» se relaciona con la guerra *auténtica* mediante narrativas, iconografías, incluso a través de ciertas mitologías, a fin de glosar, distorsionar, corroborar o impugnar todo cuanto sabemos (o creemos saber) alrededor de unos hechos históricos determinantes para entender las primeras décadas del siglo XXI.

Y tercero, observar cómo refleja «la Guerra contra el Terror según Hollywood» nuestra visión de la guerra auténtica, zarandeados por todo tipo de tensiones, de contradicciones, pues, como afirma Marc Ferro³³, «la guerra de unos no es la guerra de otros». De hecho, las películas y series de televisión sobre la Guerra contra el Terror dialogan con la Historia; son Historia, porque no hay una única Historia sino varias

debido a que puede ser contada de muchas formas, y no conoceremos jamás la totalidad de los detalles que la configuran. El cine y la televisión acerca de la Guerra contra el Terror amplían el espectro narrativo de la Historia, no la limitan a «la conversación de las personas que importaban» (McLennan, 1982: 107), pues «vemos hechos y análisis que no entregan ni los documentos oficiales ni los discursos ni las estadísticas»³⁴.